

ホーフマンスターにおける 言葉と音楽

大井真奈 博士課程後期 3年

I

ホーフマンスターと R. シュトラウスの共同作業においては、しばしばお互いの相手に対する不満の発言がみられる。だが、だからといって、両者は不本意ながら、20 数年間もの間、オペラに限らずバレエ、パントマイムといった共同作業を続けたわけではない。

その証拠に、シュトラウスは晩年（1945 年）、「ヨーゼフ・グレゴールの『劇場の世界史』についての考察」の中で、ホーフマンスターのことを「R. ワーグナー以来、芸術面、文学面においてもっとも優れた台本作者」であると評し、さらに「創造的に、示唆に富むかたちで、かつ自分（シュトラウス）の申し分のないとは決して言えないような趣味を高めながら、共同作業に関わっていた」¹⁾と述べている。

一方のホーフマンスターは、奇しくも自身の生前中に完成した最後のオペラである『エジプトのヘレナ』の一部を聴いた後で次のように述べている²⁾。

この『ヘレナ』の音楽から得た喜びは、これまであなたが作曲なさつたいかなる作品から得た喜びよりも強く、私の心を満たしたように思われます。そして、私にはそれを正しく表現する手段が全く欠けていりますが、上で述べたことは本当だと感じます。私は音楽のことはあまり分からぬのですが、どうやらその分だけ音楽の本質的なものに対する何らかの感覚を持っているようなのです。そして、昨日聴いた音楽は、もっとも深いところでこの感覚をとらえたのです。

ホーフマンスターは他でも、自分は音楽のことは分からぬと述べているが³⁾、これはあくまでも楽譜を読むことはできないということであり、自ら上で述べているように、それだけに譜面に捉われずに音楽の本質を感じることが出来たのである。そして、詩人はそのような本質を持ち合わせて音楽を探し求めていた。だが、上の引用の『『ヘレナ』の音楽からは、以前の作品よりも強い喜びを得た』という表現からも察するに、シ

ユトラウスの音楽は詩人にとって、最初から完全に満足できるものではなかったようである。

本論では、そのようなホーフマンスターがオペラ台本において理想としていた言葉と音楽の関係とはどのようなものであったのか、シュトラウスとの共同作業を手がかりに考察したい。

II

この問題を考えるにあたっては、詩人の言語観が密接に関わっている。

17才で早熟の詩人として文壇に華々しくデビューしたホーフマンスターは、その翌年には「言葉は、何も語ることのできない公式である」⁴⁾と述べている。この後も抒情詩や韻文劇の分野での創作を続け、社会的な評価を受ける詩人ではあるが、その一方では常に言葉によって表現しうるものに対する疑問を感じていたのであろう。

このことは、『チャンドス卿の手紙』においてより具体的に表現される。それによると、若い頃のホーフマンスター自身ながらに、修辞の技術を巧みに操る創作活動をしてきたチャンドス卿は、「何らかの判断を公にするためには当然口にしなければならない抽象的な言葉が、腐った草のように口の中で分解してしまった」⁵⁾ために、高尚な、あるいは一般的な話題について語り、その際に誰もがためらわずに流暢に使う言葉を口にすることが徐々に出来なくなり、〈精神〉〈魂〉あるいは〈肉体〉という言葉を口にしただけで、説明のしようもない不快感を感じ、いかなることに対しても判断を下すことが出来なくなってしまった。そして、「現在極めて過大評価されている手段である修辞は、物事の核心に迫るには十分ではない」⁶⁾という認識を持つにいたる。

そしてこのようなチャンドスにとって、

書くためのみならず、考えるために私に与えられたと思われる言葉は、ラテン語でも、英語、イタリア語、スペイン語でもなく、その単語のうちの一つすらも知らないような言葉、無言の事物が私に対して語る言葉、ひょっとしたらいつか墓の中で、見知らぬ審判者の前で申し開

きをするために使うかも知れない言葉⁷⁾

だというのである。

ホーフマンスター自身、この『チャンドス卿の手紙』以降の創作活動はもっぱら散文により、オペラ台本の全てはこの時期になされたものである。つまり、上で引用したような、自らが陥ってしまった閉塞状態を打破することの出来る言葉に近付くための手段の一つが、音楽であったことは確かである。

だが、ホーフマンスターはオペラ台本の創作にあたって、初めから音楽をあてにしてぞんざいな台本作りをしてはいない。このことは、シュトラウスとの間でかわされた膨大な量の書簡、あるいはシュトラウスには直接言えないような不満を述べた第三者宛ての書簡などから跡付けられる。

これらのオペラの創作に関する詩人の発言からは、詩人自身のオペラ台本における言葉と音楽の関係に対する見解が浮かび上がってくるのである。

III

ホーフマンスターは『アラベラ』執筆中の1929年に次のように述べている⁸⁾。

私の中では全ては、私には完全には分からぬし、そこから逃れることも出来ない、ある一つの法則に従っています。私は韻文劇でデビューし、私が望むと望まざると完全に散文に移りました。音楽に対して私は、作品ごとに、自分が何かなし得るのはどのような調子と様式かという、ある種の慎ましい靈感を感じてきました。

ここでも、詩人が音楽に対して本能的なものを有していたことが語られている。しかもそれは作品ごとに違うものであった。そこで、ここではまず両者の共同作業を、ホーフマンスターの存命中に完成した最後の作品である『エジプトのヘレネ』まで年代順に追っていこうと思う。

1 『エレクトラ』

両者の共同作業による第一作目の『エレクトラ』は、先に戯曲として上演されたものに対して作曲家の側からオペラ化の提案がなされ、完成をみたものである。この作曲家からの提案は、詩人にとって歓迎すべき事であったらしく、前作の『サロメ』との題材の類似性からこの作品に取り掛かることを躊躇する作曲家に、熱心にオペラ化を勧めている⁹⁾。

その後の実際のオペラ化に際しては、戯曲の大幅なカットを中心とした台本の変更のほとんどは、作曲家の側から出された要求に詩人が従うという形でなされている。

詩人がこのような行動を取った理由の一つには、初めてのオペラ台本であるし、以前にバレエ台本『時の勝利』に対する作曲の依頼をシュトラウス自身に断られた経験から、シュトラウスの要求する台本がどのようなものか模様眺めをするという筋があったかもしれない。

だが、このような大幅な変更を許した大きな理由は、戯曲『エレクトラ』がすでに上演され評価されていたという事実ゆえではなかろうか。というのも、オペラ『エレクトラ』が完成する前の段階で次の作品の候補として着手された『クリスティーナの帰郷』に関して、ホーフマンスターは、「自分としてはこの作品をまず会話劇として執筆したく、その上でオペラ台本として会話の大幅なカットや簡略化を行なう用意はある」とした上で、次のように述べている¹⁰⁾からである。

初めから、性格づけのおおかたを音楽家に委ねるようなテキストの抒情的な表現方法を目指して仕事をすることは、私には決して出来ないでしょう。そのようなことをしたら、私はあらゆる確実性を失ってしまい、まったく見当はずれのものを提供することになるでしょう。

すなわち、この時点ではホーフマンスターが考えていたオペラの創作とは、台本という言葉によって表現されたものを音楽という別の表現に置き換えるという作業であった。

2 『薔薇の騎士』

結局、この『クリスティーナの帰郷』をオペラとして創作することは断念され、『薔薇の騎士』が両者の共同作業第二作ということになった。この作品も元々の戯曲こそないものの、前作の『エレクトラ』同様、出来上がった台本全てに音楽を付けるという方向性で創作された。

だが詩人は、オクタヴィアンとゾフィーの最後のデュエットの場面で、あらかじめ出来ているシュトラウスの音楽に合わせて言葉を付けるという経験もしている。このことについて詩人は後に、「そのようにメロディーに拘束されることは、私にとって全く好ましいことでした」¹¹⁾ と述べている。

そしてこのような経験をしたことにより、詩人はオペラにおける音楽と言葉の関係、とりわけ言葉の役割やあり方を考えるようになる。

さらに、この作品は初演地ドレスデンを初めドイツ各地では大成功を収めたものの、ミラノでは観客の評価も芳しいものではなかった¹²⁾。このミラノ公演の報告を受けたホーフマンスターは、自らの台本に対する反省を含めて次のように述べている。

ここには（少なくとも私にとっては）学ぶべき事が沢山あります。そして私が思うには、観客が全く当を得ない反応をするということは決してないです。ここで問題になっているのはもちろん、音楽に対する、もっとも微妙な様式の問題なのです。私の台本にはいうまでもなく、その特色や魅力がいかなる翻訳においても弱められてしまい、ほとんど消えざるを得ないという重大な欠点を含んでいます¹³⁾。

この翻訳によって消えざるを得ない特色や魅力についてホーフマンスターは後に、より具体的に述べている¹⁴⁾。すなわち、「半ば空想的で半ば現実的な一つの全体を、すなわち 1740 年代のウィーンの雰囲気の一切合財を成立させたいという密かな願望」をもって創作された『薔薇の騎士』の台本にあっては、そのために登場するさまざまな要素を統一し得たのは、「真実であると同時に虚構であり、暗示と二重の意味に満ちた言葉であつ

た。どの人物も、自分自身とその社会的階層とを同時に描きだすある特別な言葉、どの登場人物の口にのぼっても同じもの（すなわち時代を表す想像上の言葉）であるが、各々の登場人物によって異なる言葉であった。
(中略) このような言葉は、この台本をあらゆる言語に対しても翻訳できないものとしているのである。」

このような経験をふまえた結果、詩人はこの作品に対して「台本と音楽のなす一つの全体として、確かに非常に満足のいくものではあるが、完全に満足のいくものでは」¹⁵⁾ ないという評価を下したのである。

このような反省を考慮した上で、次の共同作業の候補として詩人が挙げたのは、一つは小さな室内オーケストラのための30分オペラ（『ナクソス島のアリアドネ』）、もう一つは後に『影のない女』となる大きな作品という二つのタイプの作品であった。

3 『ナクソス島のアリアドネ』

『ナクソス島のアリアドネ』についてのホーフマンスターの構想によると、「18世紀の衣装を着けた英雄的、神話的な登場人物たちと、ハルレキンやスカラムッチョといったこの英雄的な要素と絶えず絡み合う喜劇的な要素を担うコメディア・デラルテの登場人物が混ざりあう」かたちで詩人の頭の中では完成したも同然であるこの作品は、「音楽を、とりわけシユトラウスの音楽をもっとよく知るために、さらに『薔薇の騎士』の時よりもずっと完全なかたちで、お互いに結びつくようなものを作りだすために、少なくとも自分にとって必要な合間の仕事」¹⁶⁾ であるという。

この作品においてホーフマンスターは、上述した『薔薇の騎士』に対する反省をふまえて、台本と音楽のよりよい関係を作るために、すなわち本当の共同作業をするために、台本を「音楽をその上に素晴らしい掛けるための枠組み」¹⁷⁾にしようと考えた。さらにはこの目的のために、音楽に対する様々な要求を今までになく出すようになるのである。

このようにして始まった共同作業は、詩人と作曲家の両者にとって「合間の仕事」などという言葉で片付けられるような生易しいものではなかつ

た。そもそもの初めから、作曲家と詩人の間ではお互いの立場から様々な要求が出され、場合によっては今までよりも激しく意見がぶつかりあうこともあった。そして、様々な問題を解決していざ上演してみると、今度はモリエールの『町人貴族』という演劇作品と、『ナクソス島のアリアドネ』というオペラ作品を同時に上演するという複雑な構造のために、観客からも批評家からも不評を買うことになったのである。

結局、「芝居を觀にくる観客はオペラを聴きたいとは思わないし、またその逆でもあった。この素敵な《両性具有者》に対する文化的理解は得られなかつた」¹⁸⁾ ために、大幅な改稿が行なわれることになった。すなわち、オペラ『ナクソス島のアリアドネ』と、ホーフマンスターによる音楽を伴う自由な改作である『町人貴族』という二つの作品に分けられることになったのである。当然この際にオペラ『ナクソス島のアリアドネ』の台本も大幅に変えられることになり、その解釈をめぐって再びシュトラウスとのあいだで意見の食い違いが生じることもあったが、芸術上の効果に関するような問題については、意見交換をすることで解決されていった。

すなわち、前作までのように台本に音楽を付けるという形ではなく、オペラ台本の本来の姿に近付くことを目指した、『ナクソス島のアリアドネ』に関するこれらの一連の共同作業にあって、詩人にとっては言葉と音楽をいかに有機的に結びつけるかということが問題となり、時には音楽の分野に深く立ち入りすぎることもあったが、様々な試行錯誤を続けるうちにこの問題に対する展望が見えてきたのである。

4 『影のない女』

一方、この『ナクソス島のアリアドネ』と並んで提案されたもう一つの題材（『影のない女』）の方も一筋縄でいく作品ではなかった。ホーフマンスターは、この作品の構想を作曲家に打ち明けた際に次のように述べている¹⁹⁾。

再び大きな作品を一緒に作るとなれば、筋書きは変化に富み、がっしりしており、テキストの細部はあまり重要でないものでなければなら

ないでしょう。極めて明確なもの、私にとってとても魅力的なものが私の頭に浮かんでおり、またこれを完成させる予定でいます。音楽のために仕上げるか、あるいは単に音楽の伴奏を伴ったスペクタル劇にするかは、二人で相談して決めれば良いでしょう。これは、二人の男性と二人の女性が互いに向き合う魔法のメリヒエンです。

このように筋書きのイメージが明確になっている段階でも、ホーフマンスターはこの題材をオペラとして扱うべきか迷っているのである。

シュトラウスの方はこの題材のオペラ化に意欲を見せていましたが²⁰⁾、詩人は「ある幸せな時間の豊かな贈り物である『影のない女』のような素晴らしい題材、すなわち美しいポエジーと美しい音楽の担い手となり得るこのような題材に対しては、急いで強引に成し遂げようとなどしたら、それは冒涜であります」²¹⁾と述べ、「合間の仕事」の『ナクソス島のアリアドネ』が先に着手されることになる。しかも詩人は、続いてバレエ『ヨゼフ伝説』の台本をも完成させてしまう。

ホーフマンスターはこの題材に着手するために、これだけの熟成期間、台本作者としての経験が必要であったのである。このことについて詩人は、この作品の「もっとも重要ないくつかの場面が最終的な形にまで組織され、対話は言い回しにいたるまで形づくられた」段階で詳しく述べている²²⁾。

7回にわたるある世界から別の世界への移行は、私の心を作曲家に対するある種の羨望の念で満たします。作曲家というのは、私が空白にしておいたところでこれらの移行部を満たすことができ、あちら側とこちら側の世界を観念において享受することができるのです。この題材のもつ深い内容、あらゆる状況における何物にも拘束されない象徴、この寓話に与えられている人間らしさの途方もない豊かさ、これはそのつど私の心をうれしい喜びで満たします。音楽に対して内的で、消しがたい雰囲気をもっているこのような題材が、私の人生のこの時期に、つまりそれを捕らえられるほどに成熟し、これを慌ててしないほどに成熟した時期に私の心に浮かんだことは大きな幸運であり、あな

たにとってもそうなのです。

すなわち、真に音楽を必要とするような題材を得、それを有効に用いるためには、台本作者として様々な方向からの経験が必要だったのである。だが、構想の段階ですでに詩人自身が、オペラ作品として仕上げるべきか迷ったように、この作品はオペラ形式では語りきれないものをも含んでいるのである。それはすなわち、シュトラウスが後に述べているように²³⁾、象徴があまりにも多かったからなのである。それ故に、ホーフマンスター
ルはこの作品を、オペラ台本がまだほとんど完成していない段階で「メルヒエンとして小説にする計画に着手している」²⁴⁾ のである。

5 『エジプトのヘレナ』

これに続く作品が『エジプトのヘレナ』である。ホーフマンスター
ルがシュトラウスに、ヘレナとメネラオスの帰郷を題材としたこのオペラについてのアイデアを告げたのは 1923 年のことであったが²⁵⁾、この題材が詩人自身の念頭に浮かんだのは 1920 年のことであった。

ホメロスの『オデュッセイア』第 4 卷では、トロイア戦争後にスバルタの宮殿で、子供たちの結婚を祝うメネラオスとヘレナの幸せそうな姿が描かれている。だがこの間に何が起こったのだろうかという疑問が起こった。このような好奇心は、十分に強い場合にはインスピレー
ションになりうる。好奇心が創造的なものになることに成功する場合
には、そこには題材が、ひょっとしたら抒情的で音楽を必要とする題
材がある²⁶⁾

その後ホーフマンスター
ルは、エウリピデスにもヘレナを扱った作品があることを知るが、これを飽き足らなく思う²⁷⁾。そのようなホーフマンスター
ルの台本では、メネラオスとヘレナの和解にいたるまでの心理描写が
中心テーマとなっている。そして「このような題材こそが、オペラそのもの
なのである」²⁸⁾ と語っている。

IV

先の引用からも分かるように、ホーフマンスターが音楽に見いだしていた特性は、「より高く抒情的なもの」²⁹⁾ であった。ホーフマンスターは、創作活動の初期において抒情的ドラマを残しているが、それらの作品は「無意識に伴奏音楽を求めていた」だけだったと述べている³⁰⁾。

では、もう一つの抒情的な表現様式、すなわちオペラにおいての台本と音楽の関係はどうであったのだろうか。上で見てきた各オペラにおける例などから分かることは、詩人はオペラ台本において音楽と言葉を、それぞれの特性と限界を十分認識した上で、対等なものとして補完的に作用させようとしていたということである。

このような詩人の音楽観、言語觀がもっとも具体的かつ普遍的な形で描かれているのは、『エジプトのヘレナ』についてのシュトラウスとの架空の対話という形式で書かれた文章である。

それによると、オペラにおいて人物を描きだすために詩人に必要な手法は、目的をもって考えだされた話し方、対話の藝術とか心理的な対話と呼ばれるものではなく、表現である³¹⁾。この表現とはすなわち、「人物の類似や状況の相似、しばしば言葉以上に語る口調などによって、話の筋を運び、モチーフを絡み合わせ、隠れたものを呼び覚まし、呼び覚まされたものを再び消す」やり方のことであり、これはまた「音楽家の手法」³²⁾でもあるのだという。

すなわち、ホーフマンスターがオペラ台本において詩人としての立場から用いた作品の構造上の手法は、初めから音楽にその活動の場を提供するものであった。だが、このような構造上の手法は、オペラ台本に限らずホーフマンスターの戯曲に共通して見られるものである。ということは、ホーフマンスターの戯曲自体がすでに、その構造において音楽的な性格を帶びていたということになるのではなかろうか³³⁾。

いずれにせよ、このような傾向をもった詩人がオペラ台本において言葉と音楽の有機的なつながりを求める場合には、音楽と言葉は対等なものとして補完的に作用する可能性を有していたのである。

註

- 1) Strauss, Richard; *Betrachtungen und Erinnerungen*.
Hrg. v. Willi Schuh. München. 1989, (以下、BEと略記) S.177 f.
[()内は筆者による加筆。]
- 2) Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal; *Briefwechsel*.
Hrg. v. Willi Schuh. München. 1990, (以下、BWと略記) S.556
- 3) このことを示す証言として、ホーフマンスター自身 1983 年に「私は音楽が全く分かりませんし、音楽について気の利いたことを話す人は好きではありません。自分にはそれが出来ないからなのですが」と述べている。
Knaus, Jakob; *Hofmannsthals Weg zur Oper. Die Frau ohne Schatten*. Berlin. 1971, S.18
- 4) Hofmannstahl, Hugo v.; *Gedichte • Dramen I*.
Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M. 1979, S.115
- 5) Hofmannstahl, Hugo v.; *Sämtliche Werke XXXI*.
Hrsg.v.Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1991, (以下、SWと略記) S.48 f.
- 6) Ebda, S.46
- 7) Ebda, S.54
- 8) BW, S.685 f.
- 9) Ebda, S.19 f.
- 10) Ebda, S.40
- 11) Ebda, S.91
- 12) vgl. BE, S.235 ff.
- 13) BW, S.112
- 14) Hofmannstahl, Hugo v.; *Dramen V*.
Hrsg.v.Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979 S.150 f.
- 15) BW, S.113
- 16) Ebda, S.112 f.
- 17) Ebda, S.121
- 18) BE, S.241
- 19) BW, S.112
- 20) シュトラウスは 5 月 15 日付けの手紙の中で次のように述べている。
『『影のない女』はどうなっていますか。近いうちに、仕上がった全体の草案か、あるいは第一幕だけでも見せていただけますか。モリエールの方もどうなっているのか知りたいのですが。』つまり、この段階ではシュトラウスは『影のない女』の方に、より興味をもっていたようである。
BW, S.114
- 21) Ebda, S.115
この手紙は、シュトラウスが註 20) の手紙を出したのとちょうど同じ日に入れ違いで出されたものである。
- 22) Ebda, S.212
- 23) Ebda, S.353

24) Ebda, S.247

もっとも、小説『影のない女』に本格的に取りかかるのは、オペラ台本がほぼ完成する2年後である。

25) シュトラウスは、構想の段階からこの題材に意欲を見せ、バレエの場面を付けてくれるよう、ホーフマンスターに頼んでいる。

BW, S.492

26) SW, S.216

27) シュトラウスも『エジプトのヘレナ』についてのインタビューで、ホーフマンスターがエウリピデスから影響を受けたのは、「幻影」だけで、この作品の本質に関わることは全てホーフマンスターのオリジナルだと述べている。

BE, S.152

28) SW, S.225

29) BW, S.509

30) SW, S.216

31) Ebda, S.226

32) Ebda, S.227

33) このことは、『エレクトラ』の上演を見たシュトラウスの「これはすでに見事なオペラ台本なのではないかと思った」という感想からも跡付けられると思われる。

BE, S.229